

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GUILHERME FERREIRA DE MAGALHÃES

**UM JOGO DE SINUCA: FICÇÃO E REALIDADE NO CONTO-REPORTAGEM DE  
JOÃO ANTÔNIO**

CURITIBA

2013

GUILHERME FERREIRA DE MAGALHÃES

**UM JOGO DE SINUCA: FICÇÃO E REALIDADE NO CONTO-REPORTAGEM DE  
JOÃO ANTÔNIO**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação  
em Comunicação Social, com habilitação em  
Jornalismo, do Setor de Artes, Comunicação e  
Design, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof.<sup>o</sup> dr. José Carlos Fernandes.

CURITIBA

2013

Para João Antônio, eterno perseguidor da realidade.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao sempre sábio e paciente José Carlos Fernandes, pela melhor orientação que este trabalho poderia receber, pelo caminhão de livros emprestados e referências indicadas, e pela confiança sempre depositada em mim.

Aos amigos Giovanna Jambersi, Marina Pilato, Paulo Ferracioli, Taíze Odelli, Arthur Tertuliano, Felipe Ribeiro, Stephanie D'Ornelas, Leonardo Müller e Guilherme Mattar, pela amizade e presença constante nos bons e maus momentos desta árdua jornada.

Ao Felipe Cordeiro e demais membros do querido Posfácio, pela paciência em ouvir mais de uma vez a desculpa do atraso com a monografia para explicar a ausência de resenhas.

Ao Rogério Pereira, pela valiosa biblioteca.

Ao Luiz Rebinski Junior, pela colaboração em me conceder alguns dias de folga do trabalho para o término deste trabalho.

E à Cristiane Costa e ao Rodrigo Lacerda, pela atenção e pelos e-mails encorajadores quando esta pesquisa era apenas uma vaga ideia.

Este é tempo de partido,  
tempo de homens partidos.

Em vão percorremos volumes,  
viajamos e nos colorimos.  
A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.  
Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.  
As leis não bastam. Os lírios não nascem  
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se  
na pedra.

(...)

Calo-me, espero, decifro.  
As coisas talvez melhorem.  
São tão fortes das coisas!

Mas eu não sou as coisas e me revolto.  
Tenho palavras em mim buscando canal,  
são roucas e duras,  
irritadas, enérgicas,  
comprimidas há tanto tempo,  
perderam o sentido, apenas querem explodir.

(Nosso tempo. In *A rosa do povo*, Carlos Drummond de Andrade)

## RESUMO

Esta monografia estuda o casamento entre jornalismo e literatura empreendido pelo escritor e repórter João Antônio no conto-reportagem durante a década de 1960. Para compreender a mediação entre arte e sociedade, recorreu-se a uma revisão bibliográfica tendo como referencial teórico os Estudos Culturais britânicos. Esta mediação se deu em um outro nível no caso brasileiro. Para tanto, é traçado um breve panorama sobre a condição do intelectual brasileiro e seu relacionamento com o Estado. Tal relação mudou com o regime militar, a partir de 1964, período no qual se insere a produção jornalística de João Antônio na revista *Realidade*. A proposta editorial diferenciada desta publicação mensal, bem como o contato com o *new journalism* americano, criaram uma atmosfera favorável para a experimentação observada no conto-reportagem de João Antônio, gênero no qual foi pioneiro no Brasil. Foram utilizados os métodos da revisão bibliográfica e da análise do discurso, em duas reportagens do escritor e jornalista.

**Palavras-chave:** João Antônio. Jornalismo. Literatura. Cultura. Intelectual brasileiro. Revista Realidade. New journalism.

## ABSTRACT

This monograph studies the engagement between journalism and literature realized by writer and reporter João Antônio in the tale-report during the 1960s. In order to understand the mediation between art and society, this research performed a literature review with the British Cultural Studies as theoretical basis. This mediation took place on another level in the Brazilian case. So, a brief panorama on the Brazilian intellectual's condition and his relationship with the State is designed. This relationship changed with the military regime, from 1964, period in which includes the João Antônio's journalistic production in the *Realidade* magazine. The different editorial purpose of this monthly publication, as well contact with the American new journalism, created a favorable atmosphere for the experimentation observed in João Antônio's tale-report, genre in which he was pioneer in Brazil. The literature review and discourse analysis, in two reports of the journalist and writer were the methods used.

**Keywords:** João Antônio. Journalism. Literature. Culture. Brazilian intellectual. Realidade magazine. New journalism.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2 CULTURA E SOCIEDADE.....</b>	<b>14</b>
2.1 CONCEITO DE CULTURA E SUAS RESSIGNIFICAÇÕES.....	15
2.2 CONCEITO DE LITERATURA E SUAS RESSIGNIFICAÇÕES.....	17
2.3 MATERIALISMO CULTURAL COMO MÉTODO.....	19
2.4 REPRESENTAÇÃO DO REAL.....	20
<b>3 PANORAMA DO INTELECTUAL BRASILEIRO.....</b>	<b>23</b>
3.1 O INTELECTUAL DO PERÍODO COLONIAL (1500-1822).....	23
3.2 O INTELECTUAL DA PRIMEIRA REPÚBLICA (1889-1930).....	26
3.2.1 O jornalismo como campo de atuação do escritor.....	27
3.2.2 Lima Barreto, o escritor-cidadão.....	29
3.3 O ROMPIMENTO MODERNISTA.....	30
3.4 O INTELECTUAL PÓS-1964.....	32
<b>4 JOÃO ANTÔNIO, O ESCRITOR-REPÓRTER.....</b>	<b>35</b>
4.1 NEW JOURNALISM E A REVISTA <i>REALIDADE</i> .....	40
4.2 “QUEM É O DEDO-DURO?”.....	44
4.3 “UM DIA NO CAIS”.....	47
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>51</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>53</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Como formas de comunicação e expressão cultural de uma sociedade, o jornalismo e a literatura compartilham de um mesmo objetivo: contar histórias. O primeiro, histórias ancoradas na veracidade dos fatos; a segunda, com a liberdade que a ficção proporciona. Mas, de forma quase cíclica, jornalismo e literatura passaram por aproximações e distanciamentos ao longo do tempo. É natural, visto que representam mecanismos de comunicação escrita de largo alcance.

Foi contando histórias que o escritor e jornalista João Antônio (1937-1996) viveu grande parte de sua vida. Em ambos os campos, o do jornalismo e o da literatura, não abriu mão de beber da realidade que o cercava, escrevendo reportagens, contos e crônicas sobre o brasileiro esquecido pelas letras, pela mídia, pelo governo. O malandro que fazia o papel de informante da polícia, as prostitutas de longas jornadas noturnas, os moleques que cresciam ao redor da mesa de sinuca.

São estes os tipos que habitam as páginas escritas por Antônio, os mesmos com quem o escritor conviveu em vida, seja na Boca do Lixo paulistana ou nas pracinhas e botecos de Copacabana. Na ficção e na vida real, João Antônio nadou contra a corrente, ao priorizar o retrato de setores marginalizados da sociedade, e logo, da cultura brasileiras, ao mesmo tempo em que recusou o paternalismo que marca as relações entre os intelectuais, homens da cultura e o Estado brasileiro.

A conjuntura sociopolítica da época, a bem da verdade, não endossava outra atitude. O regime militar instalado em 1964 afastou os intelectuais do serviço público, exilou inúmeros no exterior e calou os que aqui ficaram com uma feroz censura à imprensa instituída pelo Ato Institucional n.º 5 em 1968.

Para estudar esse diálogo de linguagens levado a cabo por João Antônio, primeiramente foi realizada uma revisão de literatura, tendo em vista dois aspectos: compreender a mediação entre cultura e sociedade praticada pelo artista em geral, discussão presente no capítulo 2; e investigar as relações entre o intelectual e o Estado brasileiro durante a formação cultural do país, ponto explorado no capítulo 3.

A escolha da revisão de literatura, ou revisão bibliográfica, justifica-se pela “apresentação de um texto sistematizado, onde é apresentada toda a literatura que o aluno examinou, de forma a evidenciar o entendimento do pensamento dos autores,

acrescido de suas próprias ideias e opiniões” (STUMPF in DUARTE; BARROS, 2011, p. 51). Revisando o que já foi escrito sobre o tema, o pesquisador pode assim avançar em sua investigação sobre a relação mediada entre cultura e sociedade, no âmbito teórico e aplicada ao contexto sócio histórico brasileiro.

No âmbito teórico, o referencial dos Estudos Culturais britânicos se justifica pela necessidade de pensar arte e sociedade em conjunto, o que no jornalismo, e na obra de João Antônio, por extensão, formam uma engrenagem natural. Como afirma Cevasco, não se pode “conceber uma literatura sem a realidade que ela produz e reproduz, ou, pela mesma via, uma sociedade sem a cultura que define seu modo de vida” (CEVASCO, 2008, p. 150).

João Antônio vinha de uma origem proletária e humilde. Contestar era, portanto, sua ordem do dia. Contestar a carência de realidades brasileiras na ficção e na reportagem, contestar os enfeites linguísticos ao usar da oralidade típica do submundo para construir seus relatos. Tudo isso, porém, de forma sutil, sem uma militância explícita ou panfletária. Esse inconformismo implícito, de fato, marcou a literatura dos anos 1960 e 1970 (SANTIAGO, 2002, p. 212).

Interessa a esta pesquisa o caráter essencialmente interdisciplinar dos Estudos Culturais, corrente localizada numa encruzilhada teórica que reúne quatro disciplinas: estudos das mídias, história, sociologia e inglês (CEVASCO, 2008, p. 73). Dentro desse vasto campo, as colocações de Eagleton (2001, p. 281) são pertinentes. Defendendo, por exemplo, uma concepção de literatura mais totalizante, ele prefere enxergar o gênero como “um nome que as pessoas dão, de tempos em tempos e por diferentes razões, a certos topos de escrita”.

Seria o conto-reportagem de João Antônio uma forma de literatura? Um gênero que deveria ser apresentado à Eagleton? A liberdade do autor em modificar aspectos da realidade é condição própria da literatura, e mesmo nos registros mais realistas e documentais, essa liberdade está presente a fim de tornar tais aspectos ainda mais expressivos. “O sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo” (CANDIDO, 2000b, p. 13).

No terceiro capítulo, é traçado um breve panorama histórico acerca da figura do intelectual brasileiro, enfocando sua relação de interdependência com o Estado. Tal relação jamais foi empreendida por João Antônio, mas sua importância para a história intelectual do Brasil torna necessário esse resgate. Ao falar em intelectual, o

trabalho se refere basicamente aos escritores, pois a literatura no Brasil acabou por preencher a lacuna aberta pela impossibilidade da formação científica de filósofos e pesquisadores durante o período colonial. E essa literatura, que no início se desenvolveu essencialmente na forma do sermão de padre Antônio Vieira e do poema satírico de Gregório de Matos, fez com que o público aprendesse a esperar dos intelectuais “palavras de ordem ou incentivo, com referência aos problemas da jovem nação que surgia” (CANDIDO, 2000b, p. 79).

A vinda da família real portuguesa em 1808 abriu um precedente até então inédito na história cultural do Brasil, pois possibilitou a formação de um público efetivamente consumidor de arte e cultura na colônia, representado pela corte. Não à toa, Candido (2000b) considera esse o primeiro fato intelectual da história brasileira. Vem daí também o início da arte de adulação e da tutela estatal, que seria mantida mesmo após a Independência.

Com a instalação da República, em 1889, e a expansão da burocracia estatal, cresce o recrutamento de intelectuais para o funcionalismo público, com vistas também ao prestígio que tal “aquisição” proporcionava. Novas técnicas de impressão e edição, porém, transformaram o jornalismo brasileiro a tal ponto que o tornou um importante campo de atuação para os escritores. Segundo Miceli (2001, p. 17), os escritores profissionais viam-se forçados a ajustar-se aos gêneros havia pouco importados da imprensa francesa: a reportagem, a entrevista, o inquérito literário e, em especial, a crônica.

Essa relação tão próxima com a imprensa acabou por contaminar a literatura de um personagem representativo desse momento, o escritor Lima Barreto, colaborador de diversos jornais cariocas, aqui utilizado para enfatizar a postura de “escritor-cidadão” observada em alguns poucos autores da época. Seja no foco voltado para as contradições de uma sociedade profundamente preconceituosa, seja na linguagem objetiva emprestada do jornalismo, ou ainda na ótica que privilegiava os setores marginais, sua obra guarda um paralelo com a de João Antônio, que se considerava herdeiro literário de Barreto.

O advento do modernismo, na década de 1920, trouxe uma perspectiva inteiramente nova para as artes nacionais. Aquilo que antes era considerado como deficiência da cultura brasileira é reinterpretado como elemento de superioridade. O mulato e o negro, por exemplo. O movimento modernista desencadearia, na década seguinte, um fervoroso engajamento político e social no romance, através de autores

como Graciliano Ramos e José Lins do Rego, entre outros, mesmo entre os que trabalhavam como funcionários públicos durante o Estado Novo de Getúlio Vargas.

Nos anos 1960 e 1970, entretanto, o intelectual brasileiro enfrenta um paradoxo. O Estado que o formou e criou bases durante séculos para sustentá-lo, agora era governado por militares autoritários que não hesitaram em despachar para o exílio aqueles que não seguissem a cartilha do governo e, pouco a pouco, implantaram a censura prévia na imprensa.

Restou ao jornalista se aventurar na ficção, e experimentar novas linguagens. Tal movimento derruba as fronteiras entre os gêneros literários, e surgem os romances-reportagem, contos-reportagem, contos e poemas que parecem crônicas. “A negação implícita sem afirmação explícita da ideologia” constituía uma marca dessa produção (SANTIAGO, 2002, p. 212). Era uma literatura contra a ordem social, mas não somente, contra a linguagem conservadora e fechada de décadas passadas, contra a lógica narrativa.

Nesse contexto, inserem-se as reportagens, contos-reportagem e contos de João Antônio. No quarto capítulo, apresenta-se um breve retrato da obra do escritor, e abordo dois fatores cruciais para a elaboração da ótica realista de seus textos: os preceitos narrativos do *new journalism* americano, que emprestou técnicas da literatura para o jornalismo; e a participação de João Antônio na equipe da revista *Realidade* durante a fase áurea da publicação, que vai de 1966 a 1968.

Observados esses dois fatores, o trabalho consiste em analisar duas reportagens produzidas pelo escritor e repórter para *Realidade*, que depois foram publicadas em livro, como contos, após sofrerem mínimas alterações. Para isso, utiliza-se o método da análise de discurso, que não se interessa pela interpretação semântica do conteúdo, “mas sim em como e por quê” o texto diz e mostra determinado elemento (PINTO, 1999, p. 23). Esse método permite ainda que sejam analisados os indicadores de pessoa, de lugar e de tempo, marcas que o autor de um texto deixa ao utilizar a linguagem para retratar o mundo a partir do seu ponto de vista (MANHÃES in DUARTE; BARROS, 2011, p. 306).

Os dois textos de João Antônio foram analisados também segundo os quatro recursos alicerces do *new journalism*: construção do relato cena a cena; registro completo dos diálogos; uso do ponto de vista de terceira pessoa; e o registro de detalhes simbólicos do personagem e ambiente (WOLFE, 2005, p. 53-5).

Com isso, busca-se entender de que forma se deu o casamento entre literatura e jornalismo, ficção e realidade, na produção de João Antônio, e de que forma a aproximação entre esses dois gêneros textuais pôde contribuir para a construção de um retrato acurado de segmentos marginais da sociedade brasileira, que, na conjuntura sociopolítica do país nos anos 1960 e 1970, talvez não fosse possível com o uso independente de ou de outro.

O estudo da obra de João Antônio se faz necessário haja vista o contexto atual do jornalismo e da literatura brasileira. Autores contemporâneos são acusados de pouco falar sobre as mazelas do país e o espaço da grande reportagem na imprensa sofre ameaça do imediatismo gerado pela necessidade de audiência na internet, à custa não raro de assuntos palatáveis, em nome da objetividade da notícia e do (pouco) tempo disponível do leitor. Entender como João Antônio se dispôs a mostrar a realidade é entender o papel do jornalista e escritor como sujeito pensante da sociedade em que está inserido e, como tal, alguém que proponha o debate sobre o país.

## 2 CULTURA E SOCIEDADE

Este capítulo visa a compreender as relações entre cultura e sociedade sob a perspectiva dos estudos culturais. Sendo um ramo da sociologia geral (WILLIAMS, 2000, p. 14), os estudos culturais oferecem a possibilidade de uma análise sociológica e interdisciplinar que tenta dar conta de complexas questões, como as fronteiras entre ficção e realidade, literatura e jornalismo, cruzadas por João Antônio na escrita de suas reportagens e contos.

Os estudos culturais surgem entre os anos 1950 e 1960, na Inglaterra, não como uma disciplina, mas como “uma área onde diferentes disciplinas interatuam, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade” (ESCOSTEGUY, 2011, p. 159). Um século como o XX, que viu nascer os meios de comunicação de massa e teve duas devastadoras guerras mundiais, assistiu ao surgimento de novas questões no âmbito cultural.

Já está claro também aí que as disciplinas então existentes não comportam as questões que interessa formular. Para lidar com as novas complexidade da vida cultural é preciso um novo vocabulário e uma nova maneira de trabalhar (CEVASCO, 2008, p. 13).

Convenciona-se demarcar três obras como as fundadoras da nova área de estudos: *The uses of literacy*, de Richard Hoggart (1957); *Culture and society*, de Raymond Williams (1958); e *The making of the english working class*, de Edward P. Thompson (1963). Nascido como um projeto interdisciplinar, os estudos culturais se encontram numa encruzilhada teórica que reúne quatro disciplinas: estudos das mídias, história, sociologia e inglês (CEVASCO, 2008, p. 73). No Inglês, o interesse na textualidade é mantido, ampliando-se o paradigma de estudos da língua e da literatura a fim de abranger também formas populares de cultura, como romances policiais, sendo o próprio conceito de literatura revisto. A história contribui com os estudos de memória popular e história oral, o flerte com a sociologia decorre do interesse pela etnografia e pelas subculturas, enquanto o estudo das mídias se deve às relações dos meios de comunicação com a sociedade.

O desejo de se contrapor ao elitismo observado nos estudos literários de então é visível na formação dos estudos culturais. Hoggart, Williams e Thompson

lecionavam na WEA (Workers' Educational Association), uma instituição de educação para adultos, em sua grande maioria trabalhadores que exigiam discutir temas relativos às modificações culturais observadas em seu cotidiano (CEVASCO, 2008, p. 63).

## 2.1 CONCEITO DE CULTURA E SUAS RESSIGNIFICAÇÕES

O conceito de cultura atravessou os séculos sofrendo constantes ressignificações. Antes usado no sentido de um processo de cultivo de vegetais ou criação de animais até chegar ao cultivo da mente humana, torna-se no final do século XVIII um nome para “configuração ou generalização do espírito que informava o modo de vida global de determinado povo” (WILLIAMS, 2000, p. 10).

Em *Cultura*, o acadêmico britânico completa essa definição com uma gama de significados para o termo: cultura como estado mental desenvolvido (pessoa culta); cultura como processos desse desenvolvimento (atividades culturais); e cultura como meios desses processos (trabalho intelectual do homem).

Segundo Williams, o terceiro é o mais comum atualmente, visto que há uma convergência entre os sentidos antropológico e sociológico de cultura, que agora incluem também “todas as ‘práticas significativas’ — desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade” (WILLIAMS, 2000, p. 13).

O interesse dos estudos culturais em uma cultura comum, geral, e não apenas na alta cultura defendida pelos acadêmicos dos estudos literários encastelados nas universidades, expandiu seu campo de estudo, pois, como define o crítico cultural estadunidense Fredric Jameson...

... a cultura se expande de forma prodigiosa por todo o domínio do social, de tal forma que tudo em nossa vida social — do valor econômico ao poder de Estado, das práticas a até mesmo a estrutura da vida psíquica — pode ser chamado de cultural em um sentido original e ainda não teorizado (JAMESON, 1996, p. 74, *apud* CEVASCO, 2008, p. 143).

A tradição inglesa pré-estudos culturais, na figura do crítico Matthew Arnold (1822-1888), colocava a cultura como um domínio separado do mundo real, e o crítico de cultura como um ser superior e invulnerável. Predominava a visão do papel redentor da cultura, não só na Inglaterra, mas em diversos países europeus da época. Desvincilhada de qualquer ligação com o mundo real no qual as pessoas produziam vida, a cultura era encarregada de uma função de reforma social que lhe era impossível, pois esta deveria preservar o passado (encastelado nas universidades) e salvar o futuro da vulgaridade das classes trabalhadoras em um mundo industrial estandardizado.

Na década de 1930, o crítico literário britânico F. R. Leavis (1895-1978) de certa forma atualiza o pensamento de Arnold para o século XX, num momento em que a sociedade industrial está ainda mais consolidada, e a chamada cultura de massa nivela por baixo uma produção que parte “dos de cima”.

O intenso processo de especialização (fruto justamente desse sistema industrial) faz com que Leavis foque na literatura aquilo que Arnold dizia “cultura em geral”, mas o clima pessimista é mantido: o presente é marcado por um clima de estandardização que reserva um futuro tenebroso. A teoria romântica da cultura como algo que iria redimir os homens e elevá-los a um estado espiritual melhor, que é reafirmada por Leavis, cai por terra com a Segunda Guerra Mundial, em que horrores como o Holocausto foram perpetrados por homens versados na boa literatura.

Não somente Leavis, como também Hoggart e o crítico T. S. Eliot (1888-1965) defendiam o trabalho cultural de preservar o passado, “seja o das grandes obras, seja o do modo de vida da classe trabalhadora” (CEVASCO, 2008, p. 53), e enxergavam nos recentes meios de comunicação de massa do século XX uma ameaça. Williams discorda, pois vê nesses novos meios uma possibilidade de maximizar o acesso à cultura.

Como afirma Williams (2000, p. 205), a história moderna do conceito de cultura é uma história da busca de um conceito como esse.

Em tempos pós-modernos, a cultura popular enfim ganhou espaço no campo dos estudos culturais. Isso constitui um ganho histórico para Eagleton, que lembra que o pensamento acadêmico ignorou a vida diária das pessoas comuns por séculos a fio. “Você certamente não poderia pesquisar qualquer coisa que visse à sua volta



todos os dias, pois, por definição, isso não merecia ser estudado” (EAGLETON, 2010, p. 17).

É interessante ressaltar que a expansão do conceito de cultura só foi possível graças à esmagadora vitória do capitalismo como sistema político-econômico-social dominante em escala global. A indústria do entretenimento torna a cultura elemento crucial do sistema capitalista a partir dos anos 1960, chegando ao ponto em que, na última década do século XX, cultura e capitalismo andam juntos. No início do século, o modernismo afastara a linguagem da arte da linguagem da vida cotidiana. O pós-modernismo aproxima as duas expressões, tornando a linguagem da mídia e de grande parte da cultura, novamente, parte da linguagem da vida diária.

## 2.2 CONCEITO DE LITERATURA E SUAS RESSIGNIFICAÇÕES

O crítico literário britânico Terry Eagleton, em *Teoria da literatura: uma introdução*, propõe uma discussão acerca da literatura afinada com a perspectiva dos estudos culturais, sendo o próprio autor um representante desta corrente teórica. Logo na introdução da obra, ele esboça uma definição:

Muitas têm sido as tentativas de se definir literatura. É possível, por exemplo, defini-la como a escrita “imaginativa”, no sentido de ficção — escrita que não é literalmente verídica. Mas se refletirmos, ainda que brevemente, sobre aquilo que comumente se considera literatura, veremos que tal definição não procede (EAGLETON, 2001, p. 1).

Eagleton lembra que a palavra literatura no sentido em que a entendemos hoje nasceu somente no século XIX. Na Inglaterra do século XVIII, o termo não se limitava aos escritos “criativos” ou “imaginativos”, mas abrangia também o “conjunto de obras valorizadas pela sociedade: filosofia, história, ensaios e cartas, bem como poemas” (EAGLETON, 2001, p. 23). Ainda segundo o autor, a palavra “novel” foi usada, no inglês da passagem do século XVI para o XVII, tanto para acontecimentos reais quanto para fictícios, e mesmo as notícias de jornal dificilmente poderiam ser consideradas factuais. O crítico aponta que havia uma distinção entre escritos “factuais” e escritos “imaginativos”, mas esta não era clara.

A palavra “imaginativo” enerva uma ambiguidade que sugere tal atitude: tem a ressonância do qualificativo “imaginário”, significando o que é “literalmente inverídico”, mas é também, de certo, um termo avaliativo, que significa “visionário” ou “inventivo” (EAGLETON, 2001, p. 25).

Eagleton recorre ao linguista russo Roman Jakobson em seu trabalho de definir o que é literatura. Parafraseando Jakobson, o inglês afirma que a literatura talvez seja definível pelo fato de empregar a linguagem de maneira peculiar. Ela transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana (EAGLETON, 2001, p. 2). A obra literária, de acordo com o semiólogo soviético Yuri Lotman, “enriquece e transforma continuamente o simples significado dicionarizado, produzindo novas significações através do choque e da condensação de seus vários ‘níveis’” (*apud* EAGLETON, 2001, p. 140). O crítico inglês afirma que “outras formas de escrita são tão figurativas e ambíguas quanto ela [a literatura], mas procuram passar por verdade inquestionável” (EAGLETON, 2001, p. 200), enquanto as obras literárias seriam menos enganosas por deixarem claro de antemão o que Eagleton chama de condição retórica.

Minha opinião é que seria mais útil ver a “literatura” como um nome que as pessoas dão, de tempos em tempos e por diferentes razões, a certos topos de escrita, dentro de todo um campo daquilo que Michel Foucault chamou de “práticas discursivas”, e que se alguma coisa deva ser objeto de estudo, este deverá ser todo o campo de práticas, e não apenas as práticas por vezes rotuladas, de maneira um tanto obscura, de “literatura” (EAGLETON, 2001, p. 281).

Eagleton — autor de matriz marxista — não defende uma visão limitada do conceito de literatura, mas sim uma perspectiva totalizante, próxima ao chamado materialismo cultural, variação do materialismo histórico da dialética marxista, que marcou os estudos culturais e por vezes realizou o papel de método da disciplina.

## 2.3 MATERIALISMO CULTURAL COMO MÉTODO

O chamado materialismo cultural é oriundo do materialismo histórico marxista, e tem sua origem na própria base sócio-histórica dos estudos culturais: a *New Left* que surge na Grã-Bretanha no final dos anos 1950. Intelectuais desiludidos com o stalinismo e o comunismo soviético que brutalmente calou a revolta húngara de 1956 passaram a defender um retorno às bases teóricas do marxismo e a independência em relação à União Soviética e ao Partido Comunista britânico.

A visão dos produtos artísticos como materialização de uma formação sócio-histórica é considerada a principal armação teórica dos estudos culturais (CEVASCO, 2008, p. 65). Williams destaca a singularidade da nova disciplina: “Não se pode entender um projeto artístico ou intelectual sem entender também a sua formação. O diferencial dos estudos culturais é precisamente que trata de *ambos*” (1989, p. 151, *apud* CEVASCO, 2008, p. 80, grifo do autor).

Pensar arte e sociedade em conjunto, na forma de processos que se materializam de diversas maneiras, possibilitou demonstrar que a oposição entre literatura e realidade, cultura e sociedade, na verdade mascara o fato de que não se pode estudar uma sem a outra, ou “conceber uma literatura sem a realidade que ela produz e reproduz, ou, pela mesma via, uma sociedade sem a cultura que define seu modo de vida” (CEVASCO, 2008, p. 150).

Ao discutir a interconexão entre arte e sociedade, Williams mergulha no exemplo do teatro, e das discussões acerca da veracidade de uma peça – que pode ser estendida a qualquer produto artístico ficcional. O teórico comenta da presença de um “sistema de sinais”<sup>1</sup> que guia o espectador a perceber aquela obra: a hora anunciada para o espetáculo ter início, a disposição das cadeiras, o erguer das cortinas. Williams indaga se, caso o conteúdo da peça fosse baseado em um caso verdadeiro, deveriam haver outros sinais além desses para indicar uma “divergência em relação à norma esperada”:

---

<sup>1</sup> Williams aqui fala a respeito de um “sinal de que aquilo pretende ou não ser arte” (2000, p. 130).

Em que direção deveria apontar o sinal? Na de que, afinal de contas, isto é “apenas uma peça”? Que “embora pareça um caso verdadeiro, realmente não é”? Que “todas essas coisas realmente aconteceram e podem ser consideradas verdadeiras”? (WILLIAMS, 2000, p. 132).

Williams analisa a “interconstituição” projeto artístico e formação sócio-histórica em três níveis: experiência concreta do vivido; formalizações dessas práticas em produtos simbólicos; e estruturas sociais mais amplas que determinam esses produtos, o que demanda lidar com a história específica dessas estruturas (CEVASCO, 2008, p. 73).

Pensar a relação cultura e sociedade sob a perspectiva dos estudos culturais significa substituir a ideia de “reflexo” pela ideia de “mediação” (WILLIAMS, 2000, p. 23). As obras de arte não apenas reproduzem a realidade na qual estão inseridas, mas também, e principalmente, produzem sentidos. Sob esse aspecto, a cultura pode ser vista como uma forma de resistência. “A cultura é o campo de batalha no qual as causas se expõem à luz do dia e lutam umas contra as outras” (SAID, 1995, *apud* CEVASCO, 2008, p. 25).

A mediação estabelecida entre cultura e sociedade é lembrada também por Eagleton (2010), quando coloca o intelectual em oposição ao acadêmico, ressaltando a contrapartida que o intelectual deve fornecer à sociedade. “Sartre considerava um cientista nuclear um intelectual apenas se ele ou ela tivessem assinado uma petição contra testes nucleares” (p. 120).

## 2.4 REPRESENTAÇÃO DO REAL

O filósofo Georg Lukács propõe uma questão pertinente quando busca compreender se a realidade apenas possibilita a realização do valor estético, fornecendo a matéria, ou se a realidade, de fato, determina o valor estético e ao fazer isso, constitui a essência da obra enquanto arte. “O elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra, e em que medida?” Ou “seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de

realização do valor estético (...) mas não determinante dele?” (LUKÁCS, 1961, *apud* CANDIDO, 2000b, p. 5).

A capacidade de exprimir certo aspecto da realidade já foi determinante para o julgamento de uma obra literária. O oposto, também. A matéria de uma obra era secundária comparada às “operações formais postas em jogo”. Hoje, exige-se uma posição dialética, que funde texto e contexto, como chave para a compreensão. “O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros” (CANDIDO, 2000b, p. 4-7).

Mesmo nos registros mais documentais da literatura, existe, para Candido (2000b), uma liberdade do autor em modificar a ordem do mundo a fim de torná-la ainda mais expressiva, “de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo” (p. 13).

Para Eco, os mundos ficcionais atuam como “parasitas do mundo real”. Com isso, “delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso” (ECO, 1994, p. 91).

Ao comentar o status ficcional de um texto, Eagleton (2010) afirma que a “história não se propõe a nos dar informação factual, mas nos entregar o que se poderia chamar uma verdade moral” (p. 129).

O prazer que experimentamos lendo, assistindo, ouvindo ou observando uma obra realista talvez explique o sucesso de tal forma de expressão cultural. O prazer em si, porém, segue incompreendido.

Na verdade, ele talvez tenha se provado a forma cultural mais resistente na história ocidental (...). O que se valorizava era o tipo de arte que espelhava um mundo no qual você podia se reconhecer. É extremamente difícil dizer, com precisão, *por que* se pensa que isso é algo valioso. (...) Não é fácil dizer por que temos tamanho prazer infantil em olharmos absortos a imagem de uma banana que, para o mundo todo, se parece com uma banana (EAGLETON, 2010, p. 100).

O modernismo avassalador do início do século XX tentou derrubar o realismo, sem sucesso, pois os modernistas precisavam deste para efeito de comparação do que era moderno com aquilo que era “não-moderno”. Na década de 1930, o realismo

volta com força<sup>2</sup>. A nova teoria cultural tenta, novamente, derrubá-lo nas décadas de 1960 e 70, e falha. O motivo agora era outro. A própria civilização ocidental estava tornando-se não-realista, “à medida que a sociedade capitalista tornava-se cada vez mais dependente, em suas operações cotidianas, de mito e fantasia, riqueza ficcional, exotismo e hipérbole, retórica, realidade virtual e mera aparência (EAGLETON, 2010, p. 101).

---

<sup>2</sup> Na literatura brasileira, o realismo renovado pelo “romance regionalista de 30” é consequência da Semana de Arte Moderna de 1922. O modernismo em nosso país rompe com as amarras do beletrismo e do passado obsoleto para resgatar elementos verdadeiramente tupiniquins na temática e abraçar a liberdade formal na linguagem. Ao fazer isso, de certa forma avaliza a prosa árida e objetiva de escritores como Graciliano Ramos e José Lins do Rego.

### 3 PANORAMA DO INTELECTUAL BRASILEIRO

Analisar a figura do intelectual brasileiro, e de que maneira o significado de sua atuação se confundiu e se confunde com as posições do escritor e do jornalista no Brasil é o objetivo deste capítulo, que realiza um estudo de caráter sociológico sem a pretensão de estabelecer respostas definitivas. Assim, procura-se entender a tradição com a qual João Antônio dialoga, a condição de intelectual preocupado em não se isolar da realidade de seu tempo.

A pesquisa traça um breve panorama da atividade intelectual brasileira dos séculos XVII e XVIII — profundamente marcados pelo Barroco de Gregório de Matos e pelos movimentos de leve inspiração iluminista contestadores da ordem colonial — para focar o intelectual dos dois séculos seguintes. Ao se debruçar sobre a *Belle Époque*, nas duas primeiras décadas do século XX, enfatiza-se o caso do jornalista e escritor Lima Barreto, um dos autores brasileiros que construiu uma obra literária das mais potentes e eficazes em desnudar os mecanismos da sociedade de então.

A pesquisa atravessa ainda o importante rompimento personificado pelos modernistas de 1922, o romance regionalista da década de 1930, para chegar à ditadura militar (1965-1985), período no qual viveu e escreveu João Antônio, e se ocupa de refletir sobre o papel do intelectual que não recorreu ao exílio, mas que também não foi cooptado pelo regime, permanecendo no país e escrevendo tendo a realidade em primeiro plano, no jornalismo ou na literatura.

Com esta revisão histórica, acredita-se ser possível traçar os caminhos de construção da identidade nacional do intelectual, e seu sentimento de civismo, que seria de certa forma observado em João Antônio nas décadas de 1960 e 1970.

#### 3.1 O INTELECTUAL DO PERÍODO COLONIAL (1500-1822)

Devido à impossibilidade da formação científica de filósofos e pesquisadores no Brasil Colônia, a literatura acabou por preencher essa lacuna. De forma que desempenhou um papel central na cultura brasileira se comparado ao da filosofia e ciências humanas, cenário algo incomum em outros países.

Durante o período colonial, o escritor não existia dentro de um papel social definido. Ele “vicejava como atividade marginal de outras mais requeridas pela sociedade pouco diferenciada: sacerdote, jurista, administrador” (CANDIDO, 2000b, p. 78). Para se afirmar, contava apenas com os círculos populares de cantigas e anedotas, dentro dos quais prosperou o poeta satírico Gregório de Matos (1636-1695). No século XVIII, a Sociedade Literária, fundada pelo poeta Silva Alvarenga em 1786, reuniu um grupo de intelectuais cariocas a fim de discutir tópicos pertinentes da política da época, como a independência dos Estados Unidos. Os participantes criticavam a opressão da Coroa portuguesa e usavam escritos de Raynal e Rousseau como sustentação teórica. A literatura de certa forma militante que chegou ao grande público o fez na forma de artigo, panfleto, e especialmente, sermão, e “o grande público aprendeu a esperar dos intelectuais palavras de ordem ou incentivo, com referência aos problemas da jovem nação que surgia” (CANDIDO, 2000b, p. 79).

Candido afirma que é no início do século XIX que são esboçadas condições para que sejam definidos o público e o papel social do escritor. Em grande parte, devido ao desembarque da Família Real portuguesa em 1808. Tal passagem, não por menos, é classificada pelo crítico literário como o primeiro fato realmente intelectual sucedido na colônia, haja vista que possibilitou o surgimento dos “primeiros públicos consumidores regulares de arte e literatura; a definição da posição social do intelectual; a aquisição, por parte dele, de hábitos e características mentais que o marcariam quase até os nossos dias” (CANDIDO, 2000a, p. 215).

Nesse início de vida intelectual propriamente dita na colônia, predominava a arte de adulação. Afinal, maioria esmagadora dos artistas vivia dos privilégios concedidos à Corte e falar bem das ações da Coroa era recomendável. Candido denominou tal configuração de “ciclo literário de preto ao Rei” (CANDIDO, 2000a, p. 217), cujo maior efeito foi ter causado a aproximação entre as figuras do intelectual e do patriota. A vinda de d. João VI para a colônia, no entanto, desencadeou profundas mudanças culturais. Até 1808, a Igreja detinha a posse do conhecimento, visto que bibliotecas eram quase que uma exclusividade de mosteiros e conventos. Uma imprensa periódica ativa na colônia surgiria apenas em 1812, fortalecida a partir da chegada da corte e da fundação do *Correio Braziliense*, jornal editado em Londres pelo jornalista e diplomata Hipólito da Costa.



As associações político-culturais da época desempenhariam papel semelhante ao da imprensa, ao reunir público para as produções intelectuais e formular os problemas da nação. A absoluta escassez de população alfabetizada transfigurou o intelectual em uma figura elitizada e de prestígio, fazendo com que engrossasse as fileiras do funcionalismo público. Tal contexto proporcionou a esse indivíduo “certo senso de serviço” e contribuiu para cercá-lo de uma “auréola de relativa simpatia e prestígio” (CANDIDO, 2000a, p. 222). Essa aura, no entanto, seria carregada de certa infalibilidade. O homem de letras brasileiro sente-se compelido a falar de tudo, e como não havia pares para criticá-lo, que dirá superá-lo, ele realmente aparenta possuir um conhecimento onipotente.

A Independência, em 1822, traz um novo status para o intelectual. Durante e após o processo, os escritores se tornaram conscientes, pela primeira vez, de seu papel como grupo social. Aquele “considerado como artista cede lugar ao intelectual considerado como pensador e mentor da sociedade, voltado para a aplicação prática das ideias” (CANDIDO, 2000a, p. 225). É após o famoso grito de d. Pedro I que os escritores brasileiros adquirem também a consciência de produzirem algo que não mais se encaixava dentro do que era conhecido por “literatura portuguesa”. Escrever era, acima de tudo, um ato de brasilidade, de maneira que o nativismo e o civismo operaram como justificativa da arte criadora. É importante ressaltar que, durante todo o período colonial, os homens que aqui escreveram eram formados em Portugal ou à portuguesa, sendo iniciados no estudo e uso de formas de expressão seguindo os moldes da metrópole.

Durante o restante do século XIX, imperaria o “conformismo” na literatura brasileira, ainda que menos adulatória se comparada aos tempos de d. João VI. As relações entre literatura (e arte no geral) e Estado permaneciam, através do Instituto Histórico, principalmente, e foram ampliadas durante o Segundo Reinado (1840-1889), sendo d. Pedro II um notório entusiasta das artes. Ao refletir sobre esse momento político-cultural do país, Candido (2000b) escreve que havia, da parte do Estado, um reconhecimento do “papel cívico e construtivo que o escritor atribuía a si próprio como justificativa da sua atividade”. O romantismo assume, em meados do século, o papel de escola dominante em nossa literatura. Seu trato da realidade através da emoção e sentimentos das personagens, porém, escapa a esta pesquisa.

### 3.2 O INTELECTUAL DA PRIMEIRA REPÚBLICA (1889-1930)

O período que se estende entre a Proclamação da República, em 1889, até a Revolução de 1930 é conhecido por Primeira República ou República Velha. Esse momento abriga ainda a chamada *Belle Époque*, que assistiu à industrialização do Sudeste e o ciclo da borracha na Amazônia. Para esta pesquisa, interessam os efeitos da *Belle Époque* na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal e núcleo cultural do Brasil há quase dois séculos. “Desde a campanha abolicionista até o início da década de 1920, quase toda produção literária nacional se fazia no Rio de Janeiro, voltada para aquela cidade ou tomando-a em conta”, afirma Nicolau Sevcenko (2003).

O protagonismo exercido pelo Rio no âmbito cultural constituía mercado fértil para os homens de letras, especialmente após o processo conhecido por Regeneração, iniciado em 1904 com a inauguração da Avenida Central carioca e que buscava uma aproximação a todo custo da cultura e dos costumes da civilização europeia. No início do Período Republicano, os escritores chegaram a ser desprezados, chegando ao ponto de serem perseguidos pelo governo de Marechal Floriano (1891-94). Com a Regeneração, porém, o escritor passa a ser visto como um “atavio necessário” (SEVCENKO, 2003, p. 118), um enfeite, para consolidar a imagem de uma sociedade elevada, próxima ao padrão europeu.

Em um país de analfabetos<sup>3</sup>, a capital federal proporcionava razoáveis oportunidades aos homens de letras, com a implantação de jornais e revistas. Outra opção era o ingresso no funcionalismo público, novamente cobiçado pela maioria dos intelectuais.

Não bastasse isso, a proximidade da sede do governo federal, reformado e ampliado em suas múltiplas repartições, oferecia inúmeras oportunidades adicionais aos letrados, desde os simples empregos burocráticos até os cargos de representação, as comissões e as delegações diplomáticas (SEVCENKO, 2003, p. 118).

---

<sup>3</sup> Em 1890, de cada 100 brasileiros, apenas 14 ou 15 sabiam ler (SEVCENKO, 2003).

Cronistas da época, de forma paradoxal, chegavam a reclamar da abundância de homens de letras que o país possuía, causando a “descaracterização do intelectual e do literato tradicionais, que se dissolveram em meio à sociedade” (SEVCENKO, 2003, p. 125), como atesta este excerto retirado do texto “Homens de letras”, publicado na revista *Fon-Fon* de 30 de maio de 1914: “Sim, porque aqui o Homem de Letras não é apenas o produtor intelectual, ele vem de todos os ofícios, de todas as profissões e figura em todas as circunstâncias da vida nacional” (*apud.* SEVCENKO, 2003, p. 125).

De fato, a literatura soava quase como um sinônimo para a palavra “cultura”, fazendo com que políticos, médicos, engenheiros, jornalistas, todos buscassem “na criação poética ou ficcional o prestígio definitivo que só a literatura poderia lhes dar” (SEVCENKO, 2003, p. 274).

### 3.2.1 O jornalismo como campo de atuação do escritor

O fenômeno mais marcante na área cultural da Primeira República, para Sevcenko (2003), foi o desenvolvimento do “novo jornalismo”. É importante ressaltar que não se deve estabelecer paralelos aqui com a corrente americana do *new journalism*, encabeçada por Truman Capote e outros jornalistas na década de 1960<sup>4</sup>. O “novo jornalismo” ao qual Sevcenko se refere nada tem a ver com a vertente que ganharia forma cinco décadas mais tarde. O termo se refere às novas técnicas de impressão e edição dos anos iniciais do século XX, que possibilitaram um barateamento relevante para a atividade da imprensa. Não somente, desencadearam também uma profissionalização dos escritores, pois veio da literatura a mão de obra qualificada para ingressar nesse mercado em transformação.

---

<sup>4</sup> Essa corrente do jornalismo é detalhada em 4.1.

Toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa, que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais. Os escritores profissionais viam-se forçados a ajustar-se aos gêneros havia pouco importados da imprensa francesa: a reportagem, a entrevista, o inquérito literário e, em especial, a crônica (MICELE, 2001, p. 17).

Os novos meios de comunicação e expressão, como jornais, revistas, o cinematógrafo e a fotografia, abalaram a posição que a literatura até então ocupava. “Seria ela que se adaptaria ao mundo, e não mais o mundo a ela, como no século XIX romântico” (SEVCENKO, 2003, p. 123). Porém, “toda a literatura da *Belle Époque* acaba se relacionando direta ou indiretamente com as novas tecnologias de impressão e reprodução” (COSTA, 2005, p. 44).

O acabamento mais apurado das matérias jornalísticas de então tornaram seu consumo quase que obrigatório pelas camadas alfabetizadas cariocas, criando-se assim uma “opinião pública” urbana. Tal segmento se encontrava ansioso por seguir a orientação dos homens de letras que habitavam as redações. O ingresso desses indivíduos no jornalismo marca uma mudança na condição social do artista, de acordo com Sevcenko (2003). O analfabetismo que assolava maioria esmagadora da população brasileira tornava inviável a implantação de um mercado editorial no país. Os intelectuais tinham, portanto, três opções de carreira: ingressar na política, no funcionalismo público ou no jornalismo, reforçando as teses de Candido, expressas anteriormente.

João do Rio (1881-1921), pseudônimo de Paulo Barreto, talvez seja o primeiro repórter investigativo do Brasil (COSTA, 2005, p. 40). *Habitué* da crônica, ajudou a assentar as bases do que seria o gênero literário brasileiro por excelência, além de tema corrente nos debates acerca das fronteiras entre jornalismo e literatura. As novas técnicas de reprodução de imagens e textos do início do século refletem no caráter documental presente nas crônicas de João do Rio. “O cronista, um operador; as crônicas, fitas; o livro de crônicas, um cinematógrafo de letras” (SÜSSEKIND, 1987, p. 47).

Machado de Assis, Olavo Bilac e José de Alencar já eram escritores presentes nas redações, mas o jornalismo do qual participaram seguia o modelo francês, que priorizava a análise, o comentário. João do Rio introduz nas redações cariocas um modelo que trouxe para o primeiro plano a reportagem, e que, por sua

vez, contaminaria a literatura do período, em que a “imaginação ficcional abria passagem para o senso de realidade jornalístico” (COSTA, 2005, p. 44).

O jornalista descreve em uma de suas reportagens, por exemplo, o mundo dos subempregos na cidade do Rio de Janeiro. Dentre os tipos apresentados, encontram-se os “trapeiros”, os “papeleiros”, os “cavaqueiros”, os chumbeiros”, os “coletores de bolas e sapatos”, os “ratoeiros”, entre tantos outros.

Além de João do Rio, outros nomes da época, como Lima Barreto e Euclides da Cunha, se dividiram entre a rotina das redações e a literatura. Ambos desempenharam, para Sevcenko, a função de “escritores-cidadãos”: “Dos textos de ambos o que sobressai (...) é uma concepção de literatura e da atividade intelectual em que se apagam as fronteiras tradicionais entre o homem de letras e o homem de ação” (2003, p. 283). Tanto Euclides quanto Lima procuraram, em suas respectivas obras, garantir a eficácia da mensagem a ser transmitida com sua obra, cujo objetivo não era “ser fiel a raízes ancestrais, e sim ser funcional e contemporânea” (2003, p. 283). Pode-se inferir, com isso, que ambos são autores com quem a obra de João Antônio trava diálogo.

### 3.2.2 Lima Barreto, o escritor-cidadão

Lima Barreto (1881-1922), se comparado a Euclides da Cunha e outros de seus pares da *Belle Époque*, é o escritor que mais se aproxima de João Antônio. Não por acaso, o contista paulistano viria a considerar Barreto como uma espécie de mentor, dedicando todos os seus livros ao autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

Mulato num país recém-saído dos tempos de escravidão, Lima era filho de um tipógrafo ex-escravo e de uma professora, e teve seus estudos custeados por um padrinho, o influente Visconde de Ouro Preto. Ingressou no serviço público em 1903, e por volta dessa mesma época, iniciou sua colaboração com a imprensa do Rio de Janeiro. Ao publicar, em 1909, seu primeiro romance, *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, satiriza a imprensa brasileira e o mesquinho e fechado círculo literário da época. O livro carrega certo tom autobiográfico, pois Barreto sofrera para

se afirmar como jornalista e escritor e, de fato, viveria até sua morte com a aura de “maldito”.

Por meio do uso do sarcasmo e da ironia, o escritor discutiria em sua obra a segregação social e racial que marcava a sociedade brasileira, chegando ao nível de literatura panfletária em alguns casos. Com a objetividade da linguagem jornalística, Lima Barreto buscava tornar mais versáteis os recursos literários a fim de mostrar os múltiplos planos da realidade.

O autor, eternamente às turras com o jornalismo suspeito do país, apenas o admitia tacitamente. (...) Sua estética, por meio do viés do jornalismo, se distinguiria principalmente pela simplicidade, pelo despojamento, contenção e espírito de síntese, aplicados à linguagem narrativa; enquanto o tratamento temático se voltaria para o cotidiano, os tipos comuns, as cenas de rua, os fatos banais e a linguagem usual (SEVCENKO, 2003, p. 198).

A experiência social determinante na obra de Barreto é a convergência de dois elementos opostos (MICELI, 2001, p. 163): a familiarização com o universo de valores da classe dominante, possibilitada pela educação de primeiro nível que recebeu custeada pelo padrinho nobre; e os laços mantidos com sua classe de origem. As seguidas internações do pai devido a problemas psiquiátricos, durante a adolescência do escritor, e as suas próprias crises, levariam Lima a constantemente se encontrar diante da fronteira entre real e imaginário. O alcoolismo acabou por degradar em muito a condição física do autor, levando-o a morrer com apenas 41 anos, em 1922, ano em que um evento paulistano abalaria as estruturas da cultura brasileira.

### 3.3 O ROMPIMENTO MODERNISTA

A Semana de Arte Moderna de 1922 representou, a um só tempo, “o rompimento com o passado obsoleto, a recuperação do passado ‘autêntico’ e a instalação da mentalidade contemporânea” (PONTES, 1998, p. 37). De fato, rompimento é a palavra exata para descrever o estado de coisas que foi desencadeado pelas obras do grupo de Mário e Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e companhia.

De forma inédita, aquilo que antes era considerado como deficiência da cultura brasileira é reinterpretado como elemento de superioridade. “O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura”, afirma Candido (2000b).

A matéria prima dos escritores modernistas seria um Brasil rearranjado dentro de uma visão atualizada e inventiva (SCHWARZ, 1987, p. 22). Uma enorme conjunção de ideias caracterizou o período, como a “libertação do academismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário; as tendências de educação política e reforma social; o ardor de conhecer o país” (CANDIDO, 2000b, p. 124).

Nos anos 1920, a contestação modernista se deu de maneira isolada e excepcional, sem alteração alguma da ordem social. O embrião de mudanças, porém, estava lançado, e estas seriam sentidas de forma um pouco mais aguda com a Revolução de 1930, que encerra a República Velha e coloca Getúlio Vargas no poder. Se hoje se enxerga um triunfo do pensamento modernista, este somente foi possível graças ao discurso integrado aos propósitos da chamada modernização conservadora<sup>5</sup>, que emerge com a revolução daquele ano.

A década de 30 assistiria a um fervoroso engajamento político e social na literatura, e a ascensão do romance regionalista como o gênero apto a descrever as mudanças sociais pelas quais passava o nosso país, através da pena de Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, Erico Verissimo, Dyonélio Machado, entre outros. Graciliano e José Lins eram funcionários da máquina estatal, mas nem por isso livros como *Vidas secas* e *Menino de engenho* são menos mordazes na crítica social. A crescente burocratização do Estado brasileiro aumentaria a demanda por intelectuais preenchendo cargos de toda a sorte na máquina pública, como foi o caso do poeta Carlos Drummond de Andrade, chefe do gabinete do ministro da Educação Gustavo Capanema.

Ao analisar esse cenário no livro *Intelectuais à brasileira*, Sergio Miceli descarta a produção literária para se concentrar na figura do intelectual-funcionário público, e ao fazer isso, retrata o preço pago pelo escritor que, indiretamente, teve

---

<sup>5</sup> Processo vivido pelo Brasil após o advento da Revolução de 1930. A industrialização acelerada promoveu a modernização de nossa economia que era extremamente dependente da exportação do café até a República Velha. Em termos políticos, porém, houve um recrudescimento democrático gradual, que culminaria no golpe de Getúlio Vargas, em 1937, instaurando a ditadura do Estado Novo.

sua obra subsidiada pelo Estado e preferiu esse caminho a se lançar no mercado consumidor sem qualquer tipo de ajuda (MICELI, 2001).

### 3.4 O INTELECTUAL PÓS-1964

A literatura brasileira engajada que marcou a década de 1930 e que se manteve ativa nas duas décadas seguintes encontrou um maciço obstáculo a partir de abril de 1964: o regime militar, ainda não completamente repressivo, mas opressor o suficiente para apontar significativas mudanças no sistema político que vigorava até então.

Silviano Santiago observa uma mudança temática literária pós-64, que deixa de retratar a exploração do homem pelo homem para se debruçar sobre as relações de poder.

Refletindo sobre a maneira como funciona e atua o poder, a literatura brasileira pós-64 abriu campo para uma crítica radical e fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo, principalmente aquela que, na América Latina, tem sido pregada pelas forças militares quando ocupam o poder, em teses que se camuflam pelas leis de segurança nacional (SANTIAGO, 2002, p. 14).

Conclui-se o ciclo modernista de nossa história literária, e tem início o pós-modernismo, que flerta mantém uma vertente realista comprometida com a linhagem do romance de 30, mas que expande seus horizontes para comportar uma escrita menos refém do naturalismo e mais próxima da literatura hispano-americana<sup>6</sup>, que se encontrava em pleno *boom* latino. A experimentação de linguagem marca o período, que assiste às fronteiras outrora bem distintas entre os gêneros literários caírem diante de romances-reportagem, contos-reportagem<sup>7</sup>, contos que parecem poemas e poemas que parecem crônicas, a lista é variada.

---

<sup>6</sup> Refiro-me especialmente à obra do escritor mineiro Murilo Rubião, autor de contos marcados pelo absurdo.

<sup>7</sup> Gênero no qual João Antônio seria pioneiro, ao publicar “Um dia no cais”, na edição de setembro de 1968 da revista *Realidade*.



Era uma literatura do contra, ainda que não explicitamente. “A negação implícita sem afirmação explícita da ideologia” constituía uma marca dessa produção (SANTIAGO, 2002, p. 212). Contra a ordem social, mas não somente, contra a linguagem conservadora e fechada de décadas passadas, contra a lógica narrativa. Para esta pesquisa, interessa, evidentemente, a corrente que procurou estabelecer na escrita um sentimento de oposição à ditadura sem se utilizar de expedientes fantásticos, mas de uma conjugação com outros meios e artes, como o jornalismo<sup>8</sup>.

O artista engajado dos anos 1960 devia escolher entre o “isolamento artpurista ou das ficções fantasiosas” e a abordagem da “questão social da arte em termos de prática política” (GULLAR, 1964, *apud* AMARAL, 2003, p. 325). Nesse sentido, o artista poderia priorizar o reconhecimento do meio artístico em detrimento da questão política, ou “rebelar-se a experimentações marginais ou alternativas” (AMARAL, 2003, p. 328). A obra de João Antônio é singular por se localizar numa fronteira entre ambos esses campos, pois há nela uma experimentação marginal, o que não impediu que o autor tivesse certo reconhecimento ainda em vida.

É importante ressaltar também o paradoxo vivido pelo intelectual brasileiro durante o regime militar. O Estado tutor, que desde 1808 criava incentivos e buscava formar um público leitor e consumidor, subitamente tornara-se o Estado repressor simbolizado pela campanha publicitária “Brasil: Ame-o ou deixe-o”. Diversos intelectuais refugiaram-se no exílio, outros poucos permaneceram no país.

Estatais como Funarte (Fundação Nacional de Artes), Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) e Inacem (Instituto Nacional de Artes Cênicas) continuaram cooptando intelectuais opositores do regime, mas o serviço público foi opção de poucos. O jornalismo, que passara por constantes profissionalizações, e a recém-nascida dramaturgia televisiva representavam alternativas para o escritor romper o vínculo com o governo, “muito embora eles passassem a ser cada vez mais profundos com uma indústria cultural beneficiada pelo milagre econômico e pela expansão industrial” (COSTA, 2005, p. 154).

Para Santiago, “a boa literatura pós-64 prefere se insinuar como rachaduras em concreto, com voz baixa e divertida, em tom menor e coloquial” (2002, p. 21). Tal

---

<sup>8</sup> Esse movimento, porém, não foi exclusivo da literatura, pelo contrário. Nas artes visuais, na música e no teatro brasileiro dos anos 1960, emergia o espírito de preocupação social e de rompimento do isolacionismo da arte. Surge daí toda uma produção tendo “a cidade como suporte”, buscando também a comunicação com um público maior (AMARAL, 2003, p. 328-9).

descrição se aplica, por exemplo, ao tom utilizado por João Antônio, que aproximou a linguagem escrita da oral, e injetou boa dose de realidade no conto brasileiro.

#### 4 JOÃO ANTÔNIO, O ESCRITOR-REPÓRTER

A biografia de João Antônio (1937-1996) foi marcada desde cedo pelo casamento entre literatura e jornalismo. Aos 17 anos, venceu seu primeiro concurso literário, promovido pelo jornal paulistano *O Tempo*<sup>9</sup>. Preparava-se para ingressar na faculdade de jornalismo e passara por diversos empregos, de *office boy* a auxiliar de escritório, de bancário a redator de publicidade. Dividia seu tempo entre os estudos e os passeios pelas zonas de prostituição e rodas de sinuca.

Em 1963, publicou seu primeiro livro, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, contendo oito contos curtos mais o conto-título. Bem recebido pela crítica, o livro venceu o Prêmio Jabuti de Melhor Livro de Contos daquele ano, e alçou João Antônio a uma posição invejável para um autor estreante, tanto que logo foi convidado para atuar como repórter de cultura do Caderno B, do *Jornal do Brasil*, e se mudou para o Rio de Janeiro. A passagem pela cidade, porém, não duraria muito.

Um convite para integrar a equipe da revista *Realidade* traz João Antônio novamente para São Paulo, onde ele poderia experimentar técnicas do *new journalism* americano, que trouxe o trato das narrativas literárias às reportagens e foi encabeçado por Truman Capote, Tom Wolfe e Norman Mailer<sup>10</sup>. O contista paulistano publicou nas páginas de *Realidade* oito textos, sendo sete reportagens e um misto de perfil e entrevista, entre 1967 e 1971<sup>11</sup>.

Na década de 1970, com a grande imprensa vivendo o auge da censura imposta pelo Ato Institucional n.º 5, em 1968, João Antônio migrou para a chamada “imprensa nanica”<sup>12</sup> ou imprensa alternativa, tornando-se colaborador de periódicos como *Pasquim* e *Movimento*, entre outros. A promessa de reunir a equipe de

---

<sup>9</sup> Como prêmio, o escritor teve seu conto, intitulado “Um preso”, publicado na edição de 24 de fevereiro de 1954 do jornal. Assinou sob o nome João Antônio Ferreira Filho. Pouco tempo depois, venceria concursos literários promovidos pelos jornais *Tribuna da Imprensa* e *Última Hora*.

<sup>10</sup> Mais aspectos sobre o *new journalism* são discutidos em 4.1.

<sup>11</sup> João Antônio deixa a equipe de *Realidade* em dezembro de 1968, junto do editor Paulo Patarra, que se desentendera com a direção do Grupo Abril. Em respeito a Patarra, grande parte da redação pediu demissão. Anos depois, porém, publicaria o conto-reportagem “Casa de loucos”, na edição de agosto de 1971, sobre sua internação voluntária no Sanatório da Tijuca, no Rio de Janeiro. O texto foi republicado sem grandes mudanças no livro *Casa de loucos* (1976).

<sup>12</sup> Inclusive, João Antônio dizia ter inventado a expressão.

*Realidade* e garantia de liberdade editorial fez com que o escritor tivesse uma passagem relâmpago por Londrina, no Norte do Paraná, onde estava sendo gestado o jornal *Panorama*. Contudo, poucos meses depois a empreitada se revelou um fracasso, e João regressa ao Rio, onde lança seu segundo livro, *Leão de chácara*, em 1975. A obra traz três contos curtos e um mais longo, “Paulinho Perna Torta”, publicado originalmente dez anos antes e frequentemente lembrado como um dos melhores do autor.

Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis da realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição (CANDIDO, 2003, p. 210-1).

A escrita vibrante e original, somada ao prestígio do qual desfrutava o conto frente ao romance, colocaram João Antônio entre os mais importantes ficcionistas do período. O escritor nunca se envolveu diretamente na luta contra o regime militar, mas mesmo assim caiu nas graças da esquerda. Não é difícil imaginar as razões para tanto. Primeiro, dentre inúmeros escritores nascidos na classe média, João vinha do proletariado paulista. Seu pai era um imigrante português, funcionário de frigorífico e jardineiro, casado com uma dona de casa carioca, semianalfabeta e descendente de escravos. Em segundo lugar, mas não menos importante, escrevia sobre o proletariado, e compôs uma galeria de personagens e temas que simplesmente não encontravam espaço na imprensa brasileira sob censura.

João Antônio estava entre os escritores da época que escreveram o que Candido (2003) chama “literatura do contra”: “Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do País; (...); finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la)” (p. 212).

No perfil que escreve sobre o jornalista e escritor paulistano, José Castello afirma:

Para João Antônio, a realidade não era uma paisagem plácida que devia ser reproduzida ponto a ponto, com elegância e cautela; era, ao contrário, uma atmosfera na qual todos estamos metidos, da qual só podemos enxergar alguns pedaços e que, para servir a um escritor, não deve ser tratada como musa, mas sim como inimiga. A realidade o interessava como terreno de luta, na qual ele estava sempre incluído, não como um espetáculo a contemplar (CASTELLO, 2006, p. 50).

Duas das reportagens que serão analisadas neste trabalho e que foram publicadas em edições de *Realidade* reapareceram no livro *Malhação do Judas carioca*, lançado também em 1975. Com passagens pelas redações de *O Globo* e do *Diário de Notícias*, além de colaborações semanais para *Última Hora*, *O País*, *O Estado de S. Paulo* e *Tribuna da Imprensa*, entre as décadas de 1970 e 1990, o casamento entre jornalismo e literatura foi perpetrado exaustivamente pelo contista, que se recusava a ganhar a vida de outra forma que não escrevendo seus textos. Até sua morte, em 1996, publicou mais nove livros, todos coletâneas de contos. Merecem destaque: *Casa de loucos* (1976), *Ô Copacabana* (1978), *Dedo-duro* (1982), *Abraçado ao meu rancor* (1986) e seu último livro, *Dama do Encantado* (1996), que foi lançado poucos meses antes de o autor ser encontrado morto, em seu apartamento em Copacabana.

Já na década de 1980, João Antônio ia caindo em esquecimento na cena literária brasileira. Sacrificou seu projeto literário em nome de colaborações mais rentáveis para a imprensa e de coletâneas de seus contos editadas como paradidáticos para o público jovem. Com a redemocratização, em 1985, a luta política recua e a marginalidade (bem como sua representação) sofre uma mudança de status. A visão romantizada do malandro, que predomina na obra do escritor, soa um tanto quanto nostálgica se comparada ao cenário de verdadeira miséria observado nas favelas das metrópoles brasileiras dos anos 1980 e 1990.

A representação literária do submundo urbano, e humano, caminhava para a exacerbação de uma violência espraiada por todas as classes, e para um realismo de choque, o único capaz de transmiti-la fielmente. A proposta literária de humanizá-la, conferindo-lhe grandeza, lirismo, passou a soar fora do tempo, contribuindo para o desinteresse dos leitores por João Antônio e o apagamento temporário de sua obra (LACERDA in ANTÔNIO, 2012, p. 39).<sup>13</sup>

Em “Corpo a Corpo com a Vida”, espécie de manifesto literário publicado ao final de *Malhação do Judas carioca*, João Antônio explicita a sua visão da literatura brasileira e deixa claro que é necessário uma postura de luta:

---

<sup>13</sup> O escritor e editor Rodrigo Lacerda, especialista em João Antônio, escreveu um texto de apresentação para a mais recente antologia de contos do autor, no qual discute aspectos da vida e obra de Antônio.

Um corpo a corpo com a vida brasileira. Uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles. Nisso, a sua principal missão — ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse povo. Corpo a corpo. A briga é essa. Ou nenhuma (ANTÔNIO, 1981, p. 146).

Diz Antônio que a literatura nacional carece de um “levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora” (p. 143). No mesmo texto, condena o distanciamento do escritor em relação ao povo, a rua, o campo e a cidade, e critica a cultura colonizada que muitos abraçavam:

O distanciamento absurdo do escritor de certas faixas da vida deste país só se explica pela sua colocação absurda perante a própria vida. Nossa severa obediência às modas e aos “ismos”, a gula pelo texto brilhoso, pelos efeitos de estilo, pelo salamaleque e flosô espiritual, ainda vai muito acesa. Tudo isso se denuncia como o resultado de uma cultura precariamente importada e pior ainda absorvida, aproveitada, adaptada (ANTÔNIO, 1981, p. 143).

Segundo Antônio, esse distanciamento da vida brasileira se refletia na ausência de temas caros à formação da nossa cultura e espaços marginalizados como o “futebol, a umbanda, a vida operária e fabril, o êxodo rural, a habitação, a saúde, a vida policial, aquela faixa toda a que talvez se possa chamar radiografias brasileiras” (p. 144).

O autor relembra ainda prosadores que produziram uma literatura não só compromissada com a realidade social de suas respectivas épocas, mas também capaz de atravessar décadas permanecendo contemporânea como exercício de crítica social:

Afinal, a literatura brasileira que ficou teve uma seiva, antes de qualquer outra qualidade. Um compromisso com a coisa brasileira sem retoques, imposturas e embelecões mentais. A que ficou e que pode servir de exemplo foi sempre produzida por uma atitude de caráter, de análise crítica e crítica realista, de novas propostas, de atitudes modificadoras e renovadoras, de denúncia, revelação e participação. Os escritores que ficaram, entre nós, firmaram um compromisso sério com o fato social, com o povo e a terra — Lima Barreto, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Oswald de Andrade, Manuel Antônio de Almeida lá atrás (ANTÔNIO, 1981, p. 144).

João Antônio, porém, reconhecia que alguns de seus pares dos anos 1960 e 1970 tentavam realizar essa aproximação entre ficção e realidade, e cita alguns:

Há uma boa tendência (Antônio Torres, Ignácio de Loyola, Wander Piroli, Oswaldo França Júnior e outros, poucos outros) na qual o universal cabe dentro do particular, e se procura descobrir, surpreender, flagrar, compreender a nossa vida brasileira com suas contradições e sofrimentos, imprevistos, improvisações, malemolências e descaídas, jogo de cintura ou perna entrevada (ANTÔNIO, 1981, p. 144-5).

Ele propõe então uma ótica renovada para abordar as questões da vida brasileira na literatura, uma ótica em que o escritor seja menos neutro:

Trocando em miúdos: um sujeito pensante não poderia mais, pelo menos conscientemente, ver, sentir e retransmitir um crime do Esquadrão da Morte, por exemplo, pela ótica costumeira ou por alguma das óticas tradicionais. Mas sim, tentaria no fundo enxergar e transmitir um problema velho, visto com olhos novos. Novos, mais sérios, mais atraídos, sensíveis, fecundos, rasgados, num corpo a corpo com a vida. Jamais como um observador não participante do espetáculo (ANTÔNIO, 1981, p. 146).

Foi exatamente isso que João Antônio atingiu já em seu primeiro livro, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, o que se traduziu em uma escrita nem um pouco artificial, ao contrário, vigorosa e realista. Sobre isso, o próprio autor comenta:

O elemento que mais me leva a acreditar em *Malagueta, Perus e Bacanaço* como coisa viva se arruma exatamente no fato de que vi meus jogadores de sinuca, viradores, vadios, vagabundos, merdunchos do ponto de vista deles mesmos. E não do escritor. (...) Aliás, falando claro e sem alarde, o escritor até que atrapalhou, enquanto elemento de ótica. De um jeito ou de outro, o líquido e certo é que *Malagueta, Perus e Bacanaço* é, talvez, mais sinuca que literatura (ANTÔNIO, 1981, p. 150).

Nesse texto, em suma, o escritor direciona grande volume de críticas ao modo de se fazer literatura no Brasil. Mas o jornalismo não passou incólume à sua máquina de escrever. As críticas de Antônio aos jornalistas, porém, seriam manifestadas no conto “Abraçado ao meu rancor”, publicado no livro homônimo de 1986.

Nem pode haver ocupação mais provinciana. Os redatores gostariam de ser intelectuais de letras, fortes pensadores, como julgam ser os lá de fora: um Malraux, um Camus, um Sartre. Os repórteres, alguém aí parecido com Jack London ou Hemingway, que julgam terem vivido grandes aventuras. Os diagramadores adorariam chegar a artistas plásticos, famosos e ricos, além de disputados. Já os fotógrafos sonham com Buñuel e Bergman. Todos. Ou quase, que nem todos poderiam fazer a profissão com nojo igual (ANTÔNIO, 2012, p. 436).

Em outro trecho, o autor enumera, de forma sarcástica, ambientes e tipos com os quais o jornalista deveria evitar entrar em contato. João Antônio percebe que “a linguagem ascética dos jornais não serve para descrever a vida das ruas, assim como seu estilo supostamente coloquial despreza a fala do povo” (COSTA, 2005, p. 151).

Evitem certos tipos, certos ambientes. Evitem a fala do povo, que vocês nem sabem onde mora e como. Não reportem povo, que ele fede. Não contem ruas, vidas, paixões violentas. Não se metam com o restolho que vocês não veem humanidade ali. Que vocês não percebem vida ali. E vocês não sabem escrever essas coisas. Não podem sentir certas emoções, como o ouvido humano não percebe ultrassons (ANTÔNIO, 2012, p. 442).

Este trabalho pretende analisar duas reportagens escritas por João Antônio para a revista *Realidade* em 1968, depois publicadas em livro como contos. São elas: “Quem é o dedo-duro?” e “Um dia no cais”. Para tal, será usado o método da análise de discurso.

Primeiramente, no entanto, deve-se analisar dois fatores relacionados à produção jornalística de João Antônio. O primeiro, os preceitos do *new journalism* americano. O segundo, a passagem do escritor pela redação da revista *Realidade*, criada por Roberto Civita, do Grupo Abril, em 1966.

#### 4.1 NEW JOURNALISM E A REVISTA *REALIDADE*

João Antônio não deixa de dedicar algumas frases para o *new journalism* em seu manifesto “Corpo a Corpo com a Vida”. Indaga o escritor:



A verdade é que muito de repente, surge um novo — ou vários novos — gênero na literatura americana. Como alguém definiria hoje *A Sangue Frio*? Romance? Reportagem? Como alguém definiria Truman Capote? Mas Truman Capote talvez seja pouco. Como definir, por exemplo, Norman Mailer? É o mesmo indivíduo-tipo-espécie artística o homem que escreveu *O Sonho Americano*, que descreveu a convenção de Chicago, que contou a história de um tiro na lua? (ANTÔNIO, 1981, p. 147).

O *new journalism* fez o caminho inverso dos escritores americanos que saíram das redações para a ficção (COSTA, 2005, p. 267) e introduziu técnicas literárias na reportagem jornalística. Um dos mestres dessa nova corrente foi o jornalista e escritor Tom Wolfe, que compilou uma espécie de manual listando quatro recursos oriundos do romance que, usados na narrativa jornalística, conferiam ritmo, boa apuração de informações e força dramática: construção do relato cena a cena; registro completo dos diálogos; uso do ponto de vista de terceira pessoa; e o registro de detalhes simbólicos, como modo de andar, falar, decoração do ambiente, roupas dos personagens, enfim, um retrato fiel da cena (WOLFE, 2005, p. 53-5).

Dentre os expoentes da corrente a partir dos anos 1960, destacam-se Truman Capote, Norman Mailer e Gay Talese, autor de *Honra teu pai*, entre outros. Mas o termo em si, e a proposta de aliar narrativa literária ao texto jornalístico, não eram exatamente novos. O termo “*new journalism*” foi usado pela primeira vez por volta de 1830, nos Estados Unidos, ligado à *penny press*, jornal barato produzido para as massas. Cinquenta anos mais tarde, a expressão seria usada em casos de um jornalismo mais participativo, em que repórteres simulavam doenças mentais para serem internados em asilos (COSTA, 2005, p. 268).

Ao cobrir a Guerra de Canudos para o jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1897, e publicá-la como *Os sertões*, cinco anos depois, o jornalista e escritor Euclides da Cunha costuma ser considerado o pioneiro no Brasil dessa tradição, que aqui também recebe o nome de “jornalismo literário”.

Os ventos que sopravam do *new journalism* americano, assim, constituíram um dos diversos fatores que levaram a revista *Realidade* a se transformar em um sucesso editorial, e um marco na história da imprensa brasileira. Criada em 1966, mesmo ano em que Truman Capote publicava seu famoso romance de não ficção em Nova York, a revista viveu sua fase de ouro em seus três primeiros anos. Não

por acaso, foi justamente este o período em que João Antônio fez parte da equipe da publicação.

É difícil explicar a singularidade de *Realidade*, e os motivos para seu sucesso de crítica e público<sup>14</sup>. Talvez o principal tenha sido a bem-sucedida tentativa de capturar o *zeitgeist*, o espírito daquele tempo, através de pautas aprofundadas e inovadoras.

Por força da mobilização política que a classe média brasileira viveu em meados dos anos 60, mobilização marcada, especialmente nos segmentos ligados à cultura universitária, por sentimento de oposição ao Estado autoritário que então se esboçava, a vida cultural brasileira acabou por produzir um conjunto de manifestações investigadoras e denunciadoras de nossa vida social e política, de que a revista *Realidade* foi o correspondente na área do jornalismo impresso (FARO, 1999, p. 20).

A reportagem surge no Brasil, da forma como a entendemos hoje<sup>15</sup>, apenas na década de 1940, e é fruto de uma reorganização da imprensa brasileira tendo em vista dois pontos: a vinculação dos meios de comunicação à dinâmica da indústria cultural no pós-guerra; e a qualificação técnica advinda da abertura em nosso país dos primeiros cursos superiores de Jornalismo. A técnica deixa de ser uma exceção, como era nos tempos de Euclides da Cunha ou João do Rio, para se tornar atividade habitual, exigindo técnica e investigação. Nos anos 1950, as revistas *O Cruzeiro*, de Assis Chateaubriand, e *Diretrizes*, de Samuel Weiner, consolidam o espaço da grande reportagem na imprensa brasileira (FARO, 1999, p. 74-80).

A família constituía, em meados dos anos 60, o eixo central da ordem conservadora. Uma matéria publicada na edição de julho de 1966 produzida pelo repórter José Carlos Marão retratava o divórcio a partir de recursos literários e ficcionais em um painel sobre a instituição do casamento: “Criava personagens, ambientes, situações verossímeis para abrir o debate em torno de problemas como ‘casamentos ilegais, separações, desquite, anulações, divórcio” (FARO, 1999, p. 115).

---

<sup>14</sup> A revista frequentemente esgotava sua tiragem mensal, que variava entre 250 mil e 450 mil exemplares (FARO, 1999).

<sup>15</sup> Esta pesquisa trabalha a partir da definição de reportagem como “relato ampliado de um acontecimento que já repercutiu no organismo social e produziu alterações que são percebidas pela instituição jornalística” (MELO, 1994, p. 65).

Reportagens sobre a nova posição da mulher na sociedade brasileira, o papel do jovem, adultério, comportamento sexual, homossexualidade e religiosidade marcaram a história da revista, especialmente nessa primeira fase (1966-68), tendo em mente os novos padrões comportamentais que emergiam no conturbado momento político-cultural da década de 1960.

A revista insistia em abrir o debate para a variedade de assuntos que se desdobravam do eixo principal das reportagens. Na verdade, como já foi dito, *Realidade*, se não tinha o poder de pautar a discussão da sociedade civil, pautava suas matérias voltada para a inquietação cultural que abrangia os padrões de comportamento em meados dos anos 60. A revista repercutia essa nova ética e, ao fazê-lo, aprofundava sua compreensão, enfraquecia o complexo ideológico conservador que lhe dava sustentação e abria caminho para um jornalismo consequente com o movimento social da época e com as questões que o envolviam (FARO, 1999, p. 123).

A vida urbana foi um dos temas que *Realidade* explorou de maneira contundente, e aqui se insere o repórter João Antônio. “Das reportagens que [a revista] fez sobre o assunto, emergiu a gravidade dos problemas urbanos e que refletiam as deformidades do processo de modernização acelerada vivido pelo país”, afirma Faro (1999, p. 255). Segundo o autor, a publicação se orientou por dois eixos: a desorganização da cidade, com matérias relacionadas ao trânsito, administração pública e problemas de abastecimento; e a violência nos centros urbanos, nas reportagens sobre assuntos policiais.

Em seus três primeiros anos de existência, *Realidade* permitiu que “o jornalismo estivesse *em dia* com as demandas de sua época” (FARO, 1999, p. 278, grifo do autor), algo que João Antônio iria buscar também na literatura. A revista manteria um padrão diferenciado de jornalismo, se comparada ao restante da imprensa, nos anos seguintes, até seu fechamento em 1976.

No entanto, o Ato Institucional n.º 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, desferiu duro golpe na revista. O fim das liberdades democráticas, a instalação da censura e a institucionalização da repressão inviabilizaram o projeto do editor Paulo Patarra, que já vinha se desentendendo com a direção do Grupo Abril. Patarra deixou a equipe de *Realidade* naquele mesmo mês, acompanhado de diversos membros da redação, incluindo João Antônio.

## 4.2 “QUEM É O DEDO-DURO?”

Publicada na edição de julho de 1968 de *Realidade*, a reportagem “Quem é o dedo-duro?” retrata o universo dos informantes da polícia paulista e é a segunda que João Antônio publicaria na revista. O autor estrutura o texto de maneira circular, de forma que a cena final se passa horas antes da cena inicial. O autor abre a reportagem ambientando o leitor àquela roda de malandros:

Onze e meia da noite no subúrbio. Num terreno escuro e baldio, cinco homens formam uma roda. Fala o crioulo Macalé:

— É hora. O Carioca fico de passar aqui na quebrada pra comprar os bagulhos.

Nenhum dos outros responde. Há um silêncio, a espera está pesando. Um deles acende um cigarro estranho, fininho. Aspira fortemente, mais, mais, fazendo uma sucção demorada, nervosa. E passa o cigarro ao próximo. No escuro, a brasa do cigarro andando, parando, andando, é o que melhor aparece (ANTÔNIO, 1968, p. 91).

Ao contrário de sua primeira reportagem para *Realidade*<sup>16</sup>, em “Quem é o dedo-duro?” o repórter puxa o foco para um personagem, Zé Peteleco. É possível observar alguns dos aspectos do *new journalism*, como o ponto de vista da terceira pessoa do singular. O autor se aprofunda no protagonista do texto, não sem antes, logo de cara, subverter a expectativa do leitor:

Mas o seu nome não é Carioca.

Seu nome é José. Que se encurtou para Zé e se acrescentou de Peteleco, devido a seu jeito nervosinho, espevitado. De família pobre, cheio de irmãos, morou até os dezessete anos numa vilazinha de Carapicuíba, uma hora de trem nos subúrbios da Sorocabana, em São Paulo. Todos lutavam no trabalho pesado, Zé não queria nada. (...) Zé Peteleco nunca foi um homem forte. Nem corajoso. Não era bom jogador, não havia aprendido a roubar, nem sabia, pelo próprio esforço, onde arranjar maconha, bolinhas ou cocaína. (...) Zé Peteleco sempre foi um sujeito de obedecer e não de dirigir (ANTÔNIO, 1968, p. 91).

---

<sup>16</sup> “Este homem não brinca em serviço”, publicada na edição de outubro de 1967, retrata o universo da sinuca e não possui um personagem específico. O autor conduz o leitor por aquele universo apresentando tanto as regras do jogo como as convenções sociais que regem os ambientes em que se joga sinuca.

A construção cena a cena, a transcrição de diálogos e a descrição detalhada de personagens e ambientes são outros recursos elencados por Tom Wolfe presentes no texto de João Antônio:

Foi assim que Zé pensou estar fazendo amizade com um rato legal, um boa gente da polícia. Que se chegou para Peteleco e convidou, com a malícia escondida, na crocodilagem:

— Vem cá, meu considerado. Fique sabendo que malandragem nunca deu camisa a ninguém, não. Malandro não tem futuro. Malandro tem é de morar na Detenção. Você tá perdendo tempo e o negócio é mandar bola pra frente. Olhe aí: você até pode me ajudar na situação de um afano.

E o investigador escolou. Haviam feito um roubo, um afano, na pastelaria de um japa, um japonês. Coisa fácil de descobrir. Zé Peteleco estava no meio dos malandros, e ali não havia quem não acreditasse nele. Logo, que sondasse e desse o serviço. Zé Peteleco ficou só escutando, no seu canto, cabreiro (desconfiado) com o tira (ANTÔNIO, 1968, p. 93).

Zé Peteleco está na fronteira. Não é propriamente aceito como um malandro genuíno, mas jamais será um policial, o que não o impede de começar a acalantar tal ideia. O autor, com isso, acrescenta uma camada de complexidade ao seu personagem principal:

Já está mordido pelas falas do policial que o iniciou. E não lhe custa meter na cabeça que ele também, bem lá no fundo, sempre teve muita vontade de ser investigador. Mas como fosse um zé mané qualquer, sem instrução e sem padrinho, sem goma (lar, casa) e até mesmo sem endereço fixo, nunca conseguiu mandar para a frente este plano. De repente, um tira se aproxima, faz que se engraça, e ele descobre que ser dedo duro é um caminho que, palmilhado direitinho, com muita atenção e juízo, pode desembocar num emprego bom (ANTÔNIO, 1968, p. 93).

Antônio coloca Zé Peteleco como um marginal mesmo dentro do submundo, ao afirmar, no “resumo” que acompanha o título da matéria:

É uma profissão suja e perigosa, que ele exerce para viver em paz com a lei e ter livre trânsito no mundo do crime. Um mundo onde não existe maior ofensa do que a palavra cagueta. Assim, maldito por todos os lados, ele é detestado pelos policiais, que o usam mas não confiam nele, e pelos malandros, que têm para ele um código: “Quem fala morre” (ANTÔNIO, 1968, p. 88).

Nesta reportagem, o lado humano é reforçado pela forma como João Antônio apresenta o protagonista. As matérias de natureza policial eram um dos eixos de

pautas de vida urbana de *Realidade*. O uso de recursos literários pelos repórteres da revista em textos dessa natureza se mostrou ainda mais acertado, pois “estavam vinculados a uma temática cuja natureza *trágica*, humana e social exigia e amplificava sua presença” (FARO, 1999, p. 258, grifo do autor).

Este é apenas um dos exemplos de reportagens de *Realidade* que abordavam a complexidade da vida nos grandes centros urbanos de forma diferenciada, “com a presença permanente do exercício da investigação *sociológica*” (FARO, 1999, p. 264, grifo do autor).

Quando publicado no livro *Dedo-duro*, em 1982, o texto ganhou o mesmo título do livro e foi levemente editado. O ensaio fotográfico feito por Francisco Nélon, que acompanhava o texto de João Antônio na revista, foi suprimido. A principal alteração textual ficou por conta da mudança da voz narrativa. A reportagem escrita na terceira pessoa foi reescrita para a primeira pessoa do singular como conto, e recebeu um novo início, mais livre quanto à criação de elementos em cena:

— A hora é esta.

No escuro, o terreno parece mais vazio, cinco homens formam a roda. A aragem noturna traz um fedor que vem exalando de longe; deve ser de um animal morto, gato, cachorro.

Fala o crioulo e nenhum dos outros responde, mas se sabe que Carioca ficou de passar aqui na quebrada. No quieto, a espera pesando, um deles acende o cigarro fininho. Chupa com força, mais, mais, fazendo a sucção demorada, nervosa. Passa o baseado ao vizinho. Um cão erradio late na noite e no pretume a brasa do fininho passeando, parando, voltando, é o que de melhor aparece. (ANTÔNIO, 2012, p. 359).

O crioulo Macalé teve seu nome alterado para Carniça. Outra alteração se deu com a retirada dos intertítulos que quebravam o texto da reportagem em blocos, e dos parênteses que explicavam várias das gírias usadas no decorrer do relato, como no trecho a seguir:

Peteleco chegou junto com o pessoal da dona maria (polícia) e teve de desempenhar o papel de macho. Os ladrões resistiram e foi uma maquinada (tiroteio, bala por todos os lados). Peteleco, de natural medroso, apavorado, não podia demonstrar sua frouxidão aos policiais. E partiu para a linha de frente, marcou bobeira (se expôs exageradamente), quase foi apagado. Levou dois tecos na perna esquerda (ANTÔNIO, 1968, p. 97).

No conto, o final ganha a adição de alguns parágrafos que situam melhor o leitor no estilo de vida de Peteleco. Não que essa informação estivesse mal construída na reportagem, mas invariavelmente esta precisa ocupar páginas delimitadas de uma revista que ainda apresenta fotos e anúncios publicitários. Talvez aproveitando a relativa liberdade que o livro proporciona, João Antônio estica algumas passagens da história, como esta, pouco antes do protagonista sair à procura do policial para lhe delatar o esquema:

Meu olho vesgo de nascença.  
 Lavando a cara, vi como sempre que um olho encarava o espelho e o outro teimava em outra direção.  
 Ontem, acordei esbaforido no colchão surrado. Fazia calor e a gente, nesse tempo, acorda lavado de suor. A cama, sem a mina, estava vazia. Fumei muito olhando a rua de terra, deserta, pouco antes do sol nascer (ANTÔNIO, 2012, p. 375).

“Quem é o dedo-duro?” constitui ótimo exemplo do intercâmbio promovido por João Antônio entre literatura e jornalismo. Nele, a realidade foi o ponto de partida para a ficção, e as semelhanças entre os dois exemplares são tamanhas que apenas refletem o compromisso do escritor-repórter para com a realidade do país.

#### 4.3 “UM DIA NO CAIS”

Considerado o primeiro conto-reportagem<sup>17</sup> do jornalismo brasileiro, “Um dia no cais” foi publicado em *Realidade* na edição de setembro de 1968, acompanhado de um ensaio fotográfico de Jorge Butsuem. Para escrevê-lo, João Antônio passou um mês vivendo na zona do cais de Santos (SP). Isso configura a existência de dois tempos na narrativa.

Os 30 dias de observação e apuração do repórter se traduziram em um texto cuja ação desenrola-se durante 24 horas, conferindo força à narrativa. As frases são

---

<sup>17</sup> O gênero não chega a constar da classificação de narrativas de reportagem proposta por Edvaldo Pereira Lima, mas guarda certa proximidade com o retrato, ao focar não uma figura humana, mas “uma região geográfica, um setor da sociedade, um segmento da atividade econômica, procurando traçar o retrato do objeto em questão. Visa elucidar, sobretudo, seus mecanismos de funcionamento, seus problemas, sua complexidade” (LIMA, 2004, p. 53).

curtas, o ritmo é acelerado, elemento trazido dos contos literários do autor. A realidade dos estivadores é apreendida, e João Antônio faz um interessante comentário acerca da comunicação feita entre eles durante o trabalho:

Beirando sete horas. Os trabalhadores do cais se apressam, caras de sono, chegados de casa. O apito, às sete, é o batente. Antecipa distraídos, empurra atrasados, bota interessados de orelha em pé. Prolongado, manhoso, não grita. Traíçoeiro. Parece querer apitar despercebido aos mais sonolentos da estiva.

Um gordo correndo para a entrada do armazém 12, sacudindo banhas, abrindo caminho. Homens da estiva chegam de bicicleta, uma e outra motoneta. Caminhões carregados de gente descarregam. O cais parece uma fábrica.

(...) Lá com os trabalhadores das docas começa a muita gíria de gestos. A mímica é o jeito inventado dos homens de estiva nos porões dos navios. Assim falam aos portuários e aos homens do guindaste, plantados lá em cima, nas cabinas. Os da estiva lá dobrados, patoludos, trabalhando. Sacos amarrados à cabeça, bermudas esburacadas, sapatos com meias e pernas peladas. Mãos enluvadas para o batente. Gramam (ANTÔNIO, 1968, p. 100-1).

O ponto de vista em terceira pessoa é mantido, e acompanha duas prostitutas, Rita Pavuna e Odete Cadilaque. Ao seguir as duas, o leitor conhece os bares, cabarés e áreas do porto frequentadas apenas pela malandragem. A descrição do espaço dá conta da zona do cais em sua toda a sua decadência:

No caminho de Rita Pavuna para o armazém 5-6 há cães perebentos enfiados na sujeira, no trânsito de bicicletas, de automóveis. O Moinho Santista vizinhando velhos muros e quintais que parecem chácaras sem função. O apito da locomotiva da Companhia Docas de Santos, vagões e cheiro sufocante de cereais. Homens de boina, bermudas esburacadas. Botecos sem mulheres. Mais água empoçada no meio-fio. Carros-tanques, caminhões envergados de banana, café, milho, soja. Nas transversais, caminhões de todo o Brasil aguardando carga. Toras passam nos vagões abertos, caixotes, bananas. Milho esparramado entre os paralelepípedos, viaturas de socorro, rebocadores. Começa a pintar um e outro cabaré decadente, quinta categoria. Teria havido, noutro tempo, algum esplendor — *Bar Athenas, served by girls*. Banca de frutas. Gente, mulheres machucadas, barris. Falhas na calçada, onde um moleque tropeça (ANTÔNIO, 1968, p. 103).

A babel de línguas e tipos estrangeiros no cais, afinal estamos falando do maior porto da América Latina, está presente nos letreiros estrangeiros dos botecos:



Após os trilhos dos bondes, hotéis, lojas de lembranças, a fila dos táxis, a perua policial — os cabarês. E os botecos, com indicações em inglês ou alemão para os gringos.

*Bar Restaurante Paquetá, Bar Churrascaria Pan-American, Pastelaria Pavão de Ouro, Night and Day (danças-shows). Oslo Bar. Zanzibar (served by girls). Bergen Bar. American Star Bar. Hotel dos Navegantes. Bataan Bar (served by girls). Hop Set — Churrascaria — Barbecue. Gold and Silver. Moby Dick Bar. Galeria Flórida — Butterfly Shop* (ANTÔNIO, 1968, p. 105-7).

A dura realidade da prostituição é encarnada não só por Rita e Odete, mas pelas jovens garotas do porto, que cedo na vida começam os trabalhos. Já os meninos se viram como engraxates e vendedores praticantes de furtos, num cenário de miséria e marginalidade, porém humano, fiel aos diálogos, ambientes e construção de cenas:

A menina, minissaia branca, não tem mais de quinze anos. Mas teima e firma, enfrenta a rua. Chama:

— Vamos?

Sopra uma alegria meio cínica, meio cansada. Mas assanha, morde, envolve. Bota o gringo de cara cheia e as mulheres requebrando. *Good drinks — kurt and gerd — good music — welcome*. O iê-iê-iê grita e as guitarras elétricas esparramam-se pela rua, convidando a entrar. O cabaré come as horas, atraca corpos, prolifera copos.

Os meninos engraxates e os meninos vendedores de amendoim, ativos. Chamam o gringo, engrolam a língua estrangeira, fazem micagens para apanhar um. As perninhas se mexem nas calças rampeiras, curtas:

— Amigo. *My friend. Come back!*

Vivem nos porões imundos com gente carcomida, enfiada lá. Carregam a caixa de engraxar nos ombros e enfrentam a rua como as mulheres. Chamando, catando pelo braço, uma estripulia de gestos. Podendo, surrupiam os gringos, como fazem as prostitutas. Devem comer. Dez-doze anos, mas naquelas bocas do inferno já traquejaram, à custa de safanões e fome. Caras velhas, judiadas, um cansaço nos olhos, lá no fundo. Atentos. Chamam o navegante, teimam, correm a escova no sapato, ainda sem permissão. Insistem (ANTÔNIO, 1968, p. 107).

Antônio encerra o conto-reportagem recorrendo às tintas literárias, com uma bela imagem do cais dividido entre o fim da noite e o início da manhã de um novo dia, em que tudo se reinicia, cíclico:

Um tom azul, chumbado. Há, no entanto, alguma coisa precisa, forte, meio avermelhada num ponto ali no horizonte. Sanguíneo, já violento, um ponto querendo rasgar, vermelho, no céu. Explodir. E gritar de cor ali.

Mas a hora ainda é neutra. A noite acaba. O dia acaba. A lua sumiu. Os primeiros homens da estiva começam a chegar (ANTÔNIO, 1968, p. 112).

Segundo Faro (1999), o conto-reportagem “Um dia no cais” pode ser enquadrado, dentro das matérias de *Realidade* sobre vida urbana, no eixo que tratou da desorganização da cidade. A revista “retirava do elemento factual presente no referencial informativo de seu público o fio condutor de um processo que podia estar presente (...) no movimento subterrâneo que se processava no mundo do porto” (p. 258).

Ao ser publicado no formato livro, em *Malhação do Judas carioca*, de 1975, “Um dia no cais” foi intitulado “Cais”, sendo esta, porém, a única edição textual que sofreu. O texto era o único integrante de uma seção, nomeada “Conto-reportagem”, sem qualquer referência à publicação em *Realidade* sete anos antes. As fotografias de Jorge Butsuem não foram publicadas no livro.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tal qual o conto-reportagem de João Antônio, esse estudo transita na fronteira entre jornalismo e literatura. A simbiose entre os dois gêneros foi levada pelo contista ao ponto em que é impossível compreender sua obra literária sem a sua participação na imprensa, especialmente o período destacado por esta pesquisa, o da primeira fase de circulação da revista *Realidade*, de 1966 a 1968. Ao mesmo tempo, entender o João Antônio repórter significa conhecer seu projeto literário, exposto no manifesto “Corpo a Corpo com a Vida”, publicado em 1975, mas delineado pelo escritor desde as matérias produzidas para *Realidade*.

Nesse sentido, a pesquisa aponta que, apesar de ter encontrado um registro de aproximação formal de João Antônio com o *new journalism*, havia uma atmosfera favorável na redação de *Realidade* para a literatura de não-ficção desenvolvida pelo autor. Um outro trabalho pode, por exemplo, dar conta das leituras que o escritor fez de Capote e demais mestres da corrente americana, ou mesmo do “leitor João Antônio”, a fim de estabelecer se, de fato, houve uma influência direta ou apenas uma contaminação de pensamento.

O trabalho ressalta também que *Realidade* se configurou como um oásis na imprensa do período, oferecendo condições para o jornalista apurar e construir a reportagem de forma a capturar a essência em profundidade do tema em questão, e assim o fazia para dar conta de uma realidade em transformação. A conjuntura política do Brasil de fins dos anos 1960 era inquietante. A ditadura começava a dar sinais de que ia endurecer o discurso, sendo prova a promulgação do AI-5 no mesmo ano de 1968 em que foram publicadas as duas matérias aqui analisadas.

Quando o jornalismo não dá conta de apreender a realidade que o cerca, é natural seu movimento na direção de novas técnicas e caminhos. O mesmo vale para a literatura, que no período em questão, apresentou vários outros jornalistas lançando mão da ficção e publicando romances, contos e poemas buscando serem lidos, uma vez que o governo havia calado grande parte da imprensa.

Assim sendo, João Antônio não constitui um caso isolado se pensarmos que autores como Ivan Ângelo e Ignácio de Loyola Brandão também dividiram seu tempo entre as redações e a ficção engajada. Porém, o caso João Antônio aponta uma rara circunstância na conjuntura histórica do intelectual brasileiro: rechaça a paternidade

do Estado, alinhando-se à chamada literatura marginal, ou dos malditos, num momento em que este experimenta crescentes arroubos de autoritarismo, e produz uma literatura engajada não só na ficção, mas também no conto-reportagem. É como se redesenhasse o lugar do intelectual o local do intelectual — o que não tem a ver necessariamente com literatura engajada ou panfletarismo.

Para Eagleton (2010), literatura é o que transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se da fala cotidiana. Ao aproximá-la justamente da fala cotidiana, João Antônio estabeleceu uma ótica renovada para falar da realidade brasileira, e mais importante, de realidades brasileiras que não encontravam espaço anteriormente.

A visão dialética proposta pelo materialismo cultural de cultura e sociedade como mediação, e não mera reflexão, ecoa no mergulho no submundo dos centros urbanos realizado por João Antônio, que tinha horror ao termo “pesquisa” quando perguntado sobre o motivo de suas anotações sobre gírias da malandragem.

Destaca-se também a validade dos estudos de sociologia e literatura para a compreensão dos movimentos do jornalismo, que seguidamente estabeleceu uma relação de mão dupla com a literatura, atividade intelectual que já dispunha de alguma experiência brasileira quando ganhamos nosso primeiro jornal, ainda no início do século XIX. Foi entre escritores que a imprensa brasileira cooptou mão de obra qualificada durante os períodos de profissionalização do jornalismo no país.

A participação posterior de João Antônio na imprensa alternativa, e sua visão desgostosa quanto aos pares de profissão constituem interessantes elementos para outras pesquisas. São questões pertinentes que, apesar de não fazerem parte do escopo desta pesquisa, merecem um olhar atento dos estudantes de jornalismo, comunicação e, por que não, letras, pois novos olhos enxergando um velho problema, já dizia João Antônio, é disso que precisamos.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?:** a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. 3. Ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ANTÔNIO, João. **Contos reunidos.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ANTÔNIO, João. **Malhação do Judas carioca.** 3. Ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

ANTÔNIO, João. Quem é o dedo-duro?. **Realidade.** São Paulo, n. 28, p. 88-99, jul. 1968.

ANTÔNIO, João. Um dia no cais. **Realidade.** São Paulo, n. 30, p. 98-112, set. 1968.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios.** 3. Ed. São Paulo: Ática, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos. 6. Ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000a.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. 8. Ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000b.

CASTELLO, José. **Inventário das sombras.** 3. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais.** 2. Ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel:** escritores jornalistas no Brasil 1904-2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria:** um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Trad. Maria Lucia Oliveira. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. 4. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os Estudos Culturais. In: HOHLFELDT, Antonio, MARTINO, Luiz C. e FRANÇA, Vera Veiga. (Orgs.). **Teorias da comunicação**: conceitos, escolas e tendências. 12. Ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

FARO, J. S. **Revista Realidade, 1966-1968**: tempo da reportagem na imprensa brasileira. Canoas: Ed. Da ULBRA/AGE, 1999.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. Ed. rev. e atual. Barueri: Manole, 2004.

MANHÃES, Eduardo. Análise do discurso. In: BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge (Orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. Ed. São Paulo: Atlas, 2011. cap. 19, p. 305-315.

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. 2. Ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso**: introdução à análise de discursos. São Paulo: Hacker Editores, 1999.

PONTES, Heloisa. **Destinos mistos**: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STUMPF, Ida Regina C.. Pesquisa Bibliográfica. In: BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge (Orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2011. cap 3, p. 51-61.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.